

2010

8

Studiolo



REVUE D' *histoire de l'art*

ACADÉMIE DE FRANCE À ROME - VILLA MÉDICIS

SOMOGY
ÉDITIONS
D'ART

2010

8



Studiolo

ACADÉMIE DE FRANCE À ROME - VILLA MÉDICIS

Directeur de la publication

ÉRIC DE CHASSEY, Directeur de l'Académie de France à Rome

Rédacteur en chef

MARC BAYARD, Chargé de mission pour l'histoire de l'art

Assistante scientifique

VIRGINIE SCHMITT

Stagiaire

MARIE VACHER

Comité de rédaction

CLAIRE BARBILLON (École du Louvre), MARC BAYARD (Académie de France à Rome),
LAURENCE BERTRAND DORLÉAC (Sciences Po Paris), OLIVIER BONFAIT (Université de Provence Aix-Marseille I),
MAURICE BROCK (CESR, Tours), LUISA CAPODIECI (Université Paris I), CAROLINE VAN ECK (Université de Leiden),
CHRISTOPH FRANK (Accademia di architettura, Università della Svizzera italiana, Mendrisio),
ELENA FUMAGALLI (Université de Modène et Reggio Emilia), SOPHIE HARENT (Musée Bonnat, Bayonne),
JUNE HARGROVE (University of Maryland), DOMINIQUE JARRASSÉ (Université de Bordeaux III),
CHRISTOPHE LERIBAUT (musée du Louvre, musée Delacroix), GUTEMIE MALDONADO (Université de Paris I),
FRANÇOIS-RENÉ MARTIN (ENSBA), MARIA GRAZIA MESSINA (Université de Florence),
CHRISTIAN MICHEL (Université de Lausanne), PATRICK MICHEL (Université Charles de Gaulle-Lille III),
PHILIPPE MOREL (Université de Paris I), PIERRE PINON (CNRS), RODOLPHE RAPETTI (INHA),
PATRICIA RUBIN (Institute of Fine Arts, New York), ANNE SPICA (Université de Metz, Institut universitaire de France)

Comité scientifique

DANIEL ARASSE †, ENRICO CASTELNUOVO, MARISA DALAI EMILIANI, SYBILLE EBERT-SCHIFFERER, CATHERINE GOGUEL,
ALVAR GONZÁLES-PALACIOS, YVES HERSANT, BERT W. MEJER, CLAUDE MIGNOT, ANNA OTTANI CAVINA, SANDRA PINTO,
FANETTE ROCHE-PÉZARD †, GÉRARD RÉGNIER, STEFFI ROETTGEN, PIERRE ROSENBERG, VICTOR STOICHITA, HENRI ZERNER

Traductions

ÉMILIE BECK SAIELLO, FLAVIA PESCI, ESTHER SAMOUELIAN, KAREN SERRES

Maquette

SANDRINE PAGEOT, ALESSANDRA SCARPA

Réalisé à Rome par

DE LUCA EDITORI D'ARTE

© Villa Médicis,
Académie de France à Rome,
Rome, 2010
Viale Trinità dei Monti, 1
00187 Rome Italie
Tél: [00 39] 06 67 61 245
Fax: [00 39] 06 67 61 207
www.villamedici.it

© Somogy éditions d'art,
Paris, 2010
57, rue de la Roquette
75011 Paris France
Tél: [00 33] 1 48 05 70 10
Fax: [00 33] 1 48 05 71 70

Prix du numéro: 29 €
ISBN: 978-2-7572-0385-9
ISSN: 1635-0871
Dépôt légal: septembre 2010
Imprimé en Italie (Union européenne)



ACADÉMIE DE FRANCE À ROME - VILLA MÉDICIS

5 *Préface: Les lieux de l'art: une histoire du privé*

MARC BAYARD

Chargé de mission pour l'histoire de l'art
à l'Académie de France à Rome

DOSSIER

Le lieu du privé

9 *Le lieu privé du peintre. Autoportraits et ateliers comme configurations du champ de l'art*

ROLAND RECHT

39 *The Studiolo of Paolo Guinigi: Valois Influence in Early Renaissance Italy*

GEOFFREY NUTTALL

57 *Dionysisme, tempérance et épicurisme dans le camerino d'Alfonso d'Este*

PHILIPPE MOREL

75 *Topographie d'une collection d'art au XVII^e siècle: l'hôtel Séguier*

YANNICK NEXON

89 *Les acquisitions d'œuvres d'art du premier marquis de Fronteira, João de Mascarenhas (1633-1670), pour sa demeure des environs de Lisbonne*

TERESA LEONOR M. VALE

103 *Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti*

SABRINA SPINAZZÈ

123 *Florence à Manhattan. La Period room, des magasins européens aux gratte-ciels américains (1890-1939)*

PASCAL GRIENER

VARIA

139 *Les paysages urbains de la loggia du Belvédère d'Innocent VIII au Vatican: nostalgie de l'antique, géographie et croisades à la fin du XV^e siècle*

DENIS RIBOUILLAUT

169 *Entre "l'ombre" et "ce qui fait l'ombre": le Narcisse de Cellini et le Paragone*

SÉFY HENDLER

185 *Un inédit romain de Laurent Pécheux: le portrait du père François Jacquier*

JEAN-CHRISTOPHE STUCCILLI

195 *La "guerre de la soie" entre Lyon et Naples*

ÉMILIE BECK SAIELLO

213 *Boldini, Whistler e Montesquiou. Due celebri ritratti alla luce di alcune lettere inedite*

BARBARA GUIDI

DÉBATS

231 *"Rinascimento privato". Demeures médicéennes entre Rome et Florence*

LUISA CAPODIECI

245 *Caravaggio, 2010*

MARIA CRISTINA TERZAGHI

257 *Appulia à la recherche d'Appulus. La nature, les maîtres, le peintre et la modernité*

ÉMILIE BECK SAIELLO

265 *L'Art académique: une ressource pour le XIX^e siècle*

CHRISTIAN OMODEO

271 *Spazi contemporanei*

STEFANO CHIODI

INFORMATIONS

279 *L'histoire de l'art à l'Académie de France à Rome – Villa Médicis (2009)*

281 *Les actions patrimoniales: les fonds de la bibliothèque, les collections, les actions extérieures*

MARC BAYARD (AVEC LES CONTRIBUTIONS DE: MARIA TERESA DE BELLIS, YOHANN LE TALLEC, GIUSEPPE CLERICETTI, COLETTE DI MATTEO, BRIGITTE FLAMAND ET ANGELA STAHL)

331 *Les activités scientifiques: pensionnaires historiens de l'art, expositions, colloques, publications*

VIRGINIE SCHMITT

343 *Résumés des articles*

français – italien – anglais – allemand

354 *Biographies des auteurs*

Les acquisitions d'œuvres d'art du premier marquis de Fronteira, João de Mascarenhas (1633-1670), pour sa demeure des environs de Lisbonne

TERESA LEONOR M. VALE

L'IMPORTATION D'ŒUVRES D'ART AU PORTUGAL DANS LA SECONDE MOITIÉ DU XVII^e SIÈCLE

Une fois l'indépendance nationale affirmée par l'acclamation du duc de Bragance comme roi Jean IV le 1^{er} décembre 1640, le Portugal entame une nouvelle phase de son histoire, qui semble peu propice – puisque la guerre contre l'Espagne était manifestement inévitable – aux questions en rapport avec la création et l'acquisition d'œuvres et d'objets d'art, qu'ils soient nationaux ou étrangers. Toutefois, même dans les moments historiquement les plus difficiles, du point de vue politique, social ou économique, il y a toujours une place, peut-être comme réaction dans l'adversité, pour l'art et pour la culture. C'est pourquoi on constate, à ce moment complexe et tourmenté de l'histoire du Portugal au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle, l'intérêt de plusieurs membres de l'aristocratie – importants agents politiques et chefs militaires dans le contexte post-*Restauração* (désignation historique de la restauration de l'indépendance nationale) – pour l'acquisition d'œuvres d'art étrangères. Ceux-ci pouvaient en outre avoir recours pour accomplir une telle entreprise, aux agents diplomatiques de la Couronne auprès des diverses cours européennes.

L'Italie (surtout Rome mais aussi Gênes) devient alors le contexte préféré mais non exclusif de l'importation. En effet, la majorité des œuvres d'art importées au Portugal pendant la seconde moitié du XVII^e siècle – et surtout après 1668, une fois finie la Guerre de la *Restauração*, et dès lors que les probables agents importateurs pouvaient être employés à des questions autres que politiques et militaires, comme l'art et la culture – proviennent d'Italie. Malgré le prestige indiscutable de l'art italien, d'autres pays suscitent l'intérêt des éventuels acquéreurs portugais : la France sera, clairement, le premier de ces pays, non seulement à cause de la considération

traditionnellement existante envers la cour française, mais aussi à cause du rayonnement de ce royaume à partir du règne de Louis XIV.

Quant au portrait de l'agent importateur, dont les différents types peuvent être identifiés pour la période qui nous occupe¹, il est important de considérer surtout ceux indiqués ci-après.

Membres de l'aristocratie ou appartenant aux plus hautes sphères de l'État, directement en contact avec l'art et la culture européenne de leur temps, les diplomates, qu'ils soient ambassadeurs ou ministres résidents, sont de particulièrement bons exemples d'agents importateurs. C'est le cas de deux ambassadeurs qu'il est impossible de ne pas citer : Luís de Sousa et Luís da Gama, ambassadeurs du Portugal, respectivement à Rome et à Paris.

Luís de Sousa (1637-1690), évêque de Lamego et archevêque de Braga, nommé diplomate par le Prince Régent Dom Pedro en l'an 1674², est un exemple paradigmatique de l'aristocrate orienté vers la carrière ecclésiastique et qui, par des circonstances politiques, est envoyé dans la ville pontificale.

Cette mission romaine de l'évêque ambassadeur est particulièrement bien documentée – surtout pour la période comprise entre le départ de Lisbonne le 18 septembre 1675, et le mois de mai 1678 – parce qu'un journal est parvenu jusqu'à nous. Il est très précieux pour suivre le séjour de Luís de Sousa à Rome non seulement en ce qui concerne les affaires d'État mais aussi en ce qui concerne la mise en évidence de l'engouement pour l'art et la culture romaine du dernier quart du XVII^e siècle³. Le texte du journal mais aussi d'autres documents, parmi lesquels il est important de mentionner la correspondance adressée par Luís de Sousa à plusieurs personnalités du royaume, nous permettent de suivre les acquisitions d'œuvres d'art italiennes, pour lui-même (plusieurs tableaux mais aussi des sculptures, comme des bustes d'empereurs romains et des fontaines pour

les jardins destinées à sa demeure de Calhariz, dans les environs de Sesimbra) ainsi que pour d'autres personnes.

Parmi les acquisitions accomplies par l'évêque ambassadeur se trouve la fontaine de Neptune réalisée par Ercole Ferrata (1610/1614-1686) suivant un projet du Bernin (1598-1680)⁴, destinée aux jardins du palais de Lisbonne du comte de Ericeira, Luís de Meneses, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Luís da Gama, 5^e comte de Vidigueira, 1^{er} marquis de Nisa (1612-1676), fut ambassadeur ordinaire (entre 1642 et 1646), puis ambassadeur extraordinaire (de 1647 à 1649) à la cour française. C'était un homme cultivé, protecteur des arts et des lettres et son séjour dans le pays qui était pour Edgar Prestage, au début du xx^e siècle, le plus civilisé d'Europe, lui donna l'occasion d'affiner son goût⁵. En effet, le marquis de Nisa possédait une remarquable bibliothèque et une collection d'art très significative – faisant lui-même appel à plusieurs agents pour l'acquisition de livres et d'œuvres d'art, en choisissant ces agents par spécialité: l'un pour les livres, un autre pour la peinture et pour la sculpture, par exemple⁶. Tous ses biens furent malheureusement perdus lors du tremblement de terre qui détruisit une grande partie de la ville de Lisbonne le 1^{er} novembre 1755.

Pour l'acquisition d'œuvres et d'objets d'art, le comte de Vidigueira et marquis de Nisa se fait aider de deux agents portugais résidents à Rome, Fernando Brandão et Pero Mendes de Sampaio. Ainsi, le 20 janvier 1643, depuis Paris, Vasco Luís da Gama adresse à Fernando Brandão une lettre dans laquelle il mentionne qu'il a fait prendre des mesures dans son palais de Lisbonne (précisément dans l'oratoire) afin de pouvoir commander des peintures et des reliefs en marbre⁷.

Environ un an plus tard, il est question de l'envoi à partir de Rome des toiles indiquées, comme le révèle une lettre de Fernando Brandão, datée du 22 janvier 1644, qui fait référence à des copies de compositions de Raphaël, *La Transfiguration* et *La Bataille d'Attila*⁸. Le 1^{er} janvier 1646, une autre missive de Fernando Brandão informait le comte de l'envoi vers le Portugal, à titre de cadeau personnel pour le comte, de deux tableaux avec des fruits, l'un figurant une Vierge et un autre représentant un berger, tous avec des cadres dorés⁹. Deux semaines plus tard, et certainement comme réponse à une demande de Vasco Luís da Gama, l'autre agent, Pero Mendes de Sampaio, envoyait une liste des peintres les plus renommés à Rome et des prix de leurs tableaux¹⁰.

Toujours en 1646 (le 28 avril), une nouvelle lettre de Pero Mendes de Sampaio annonçait à Vasco Luís da Gama l'achèvement de dix des peintures des apôtres, qu'il devait envoyer dans le premier vaisseau qui allait partir de Livourne. Il s'agissait des copies du peintre "Caroseli" – Angelo Caroselli (1585-1653) – à partir des originaux du "Espanholetto" – José Ribera, dit en Italie

Lo Spagnoletto (1588-1656) –, comme l'indique la missive de Sampaio¹¹.

Bien que la peinture occupe un rang très important dans les intérêts de Vasco Luís da Gama, il n'est pas sans ignorer la sculpture. Dès la première missive que nous venons de citer, écrite de Paris le 20 janvier 1643 et adressée à Fernando Brandão, le comte mentionnait des reliefs en marbre destinés à l'oratoire de son palais de Lisbonne¹². Mais l'intérêt du 5^e comte de Vidigueira pour la sculpture italienne allait bien au-delà de quelques reliefs destinés à son oratoire. Une lettre de Pero Mendes de Sampaio, datée du 30 octobre 1645 et adressée à Vasco Luís da Gama, essaye de donner des réponses concrètes à propos des prix, certainement demandés par le comte, de pièces de sculpture antique, plus précisément des statues et des bustes. Le contenu de la lettre de Mendes de Sampaio est du plus grand intérêt. Elle contient des considérations non seulement sur l'offre des œuvres de sculpture disponibles dans la Rome du *Seicento* – en présentant les prix normalement pratiqués pour les statues et les bustes antiques – mais aussi sur l'extraction des marbres à Massa di Carrara et sur une pierre différente, très facile à travailler (et de ce fait destinée à des pièces de petite taille), originaire de Volterra¹³. D'après la réponse de Pero Mendes de Sampaio on peut présumer que Vasco Luís da Gama était intéressé par l'acquisition de sculptures antiques et que le chargé d'affaires portugais tente de convaincre le comte que le coût de ce genre de pièce est excessif et injustifiable, puisque les statues et les bustes faits à la manière des antiques sont aussi beaux et moins chers: 25, 30 ou 40 *scudi romani* pour les bustes et le double pour les statues. Il ajoute qu'il est bien informé parce que Fernando Brandão, qui s'occupait alors de fournir des sculptures antiques au cardinal Pamphili (lequel les désirait pour un de ses jardins et pour sa galerie, comme le précise Mendes de Sampaio), lui avait communiqué les prix¹⁴.

Le 28 avril de la même année, Pero Mendes de Sampaio informe Vasco Luís da Gama que quelques bustes (probablement les huit mentionnés plus haut) étaient déjà prêts, qu'ils étaient très beaux, et qu'il n'en trouverait nul autre au Portugal avec une telle finition. Ils étaient l'œuvre du "sculpteur Alexandre", auteur de quelques-uns des meilleurs bustes que le comte avait appréciés chez le cardinal Mazarin (lorsqu'il était ambassadeur à Paris, certainement)¹⁵. Cette lettre de Mendes de Sampaio nous permet alors d'affirmer qu'il y avait des bustes d'Alessandro Algardi (1598-1654) au palais de Lisbonne du comte de Vidigueira et marquis de Nisa.

Les membres de l'aristocratie ou du clergé, dont le goût était formé à la culture érudite et à la mode européenne ou qui avaient établi de façon concrète, bien qu'indirecte, un contact avec l'art et la culture européenne, composaient un autre groupe d'agents. Il n'est

pas facile de trouver des nobles portugais correspondant à ce profil dans le contexte de l'aristocratie nationale du XVII^e siècle qui était en transition d'une situation d'aristocratie rurale (résider en ville, à Lisbonne, n'avait pas de sens quand le roi et la cour n'étaient plus là mais à Madrid pendant les soixante ans d'occupation espagnole) à une situation d'aristocratie de cour, suivant la *Restauração* de 1640.

Cependant parmi eux on peut citer, en plus du 1^{er} marquis de Fronteira João de Mascarenhas – sur lequel on reviendra plus loin –, le 3^e comte de Ericeira, Luís de Meneses, qui peut être considéré comme le meilleur exemple d'agent importateur d'œuvres d'art.

Luís de Meneses naît à Lisbonne le 22 juillet 1632. Dès l'âge de 8 ans, il est au service du prince héritier Teodósio et, à moins de 20 ans (en 1650), il entreprend une carrière militaire notable en se distinguant comme général d'artillerie dans les batailles de la Guerre de la *Restauração*¹⁶. En 1675, il devient *Vedor da Fazenda* (ministre de l'Économie et des Finances), nommé par le Prince Régent Dom Pedro. Cette charge correspond à une nouvelle phase de la vie du comte de Ericeira qui, en homme politique, a donné une impulsion significative à des réformes économiques au Portugal.

Les dernières années de la vie du comte de Ericeira furent marquées par la dépression – on peut trouver des références à la grave maladie du *Vedor da Fazenda* dans plusieurs lettres échangées entre diverses personnalités dès mars 1683¹⁷ – laquelle serait la cause de son suicide par défenestration, dans son palais de Lisbonne, le 26 mai 1690. Grand homme de culture, le comte de Ericeira maîtrisait le latin, le français, l'espagnol et l'italien et fut l'auteur d'un ensemble très significatif d'œuvres, dont la monumentale *História de Portugal Restaurado*, dédiée à la *Restauração* de 1640¹⁸. C'est tout naturellement que l'on peut reconnaître la réunion de plusieurs intellectuels au palais de Lisbonne des comtes de Ericeira, dans ce que l'on peut véritablement appeler un cénacle. C'est dans ce contexte que le comte écrivit son *História de Portugal Restaurado*: et dès 1670, dans celle qui est chronologiquement la première lettre identifiée de Luís de Meneses pour Duarte Ribeiro de Macedo (1618-1680), envoyé du Portugal à Paris¹⁹, ce dernier demandait au diplomate l'acquisition et l'envoi d'un livre du Père Lemoine, qui lui manquait, avant de faire imprimer son œuvre: “antes de empremim a minha história”²⁰.

Le niveau et les intérêts culturels des comtes de Ericeira étaient bien illustrés par le décor de leur palais de l'Anunciada à Lisbonne, qui fut malheureusement détruit lors du tremblement de terre de 1755, mais qui est évoqué dans les mots de Diogo Barbosa Machado qui nous parle de la magnifique bibliothèque, des peintures de Charles Le Brun (1619-1690)²¹ et des

jardins où l'on pouvait admirer la fontaine de Neptune, œuvre du Bernin et de Ercole Ferrata déjà mentionnée. La commande de ces peintures est l'un des sujets les plus fréquemment évoqués dans la correspondance échangée entre le comte et l'envoyé du Portugal à Paris, Duarte Ribeiro de Macedo. En effet, les missives de Luís de Meneses des années de 1670 à 1674²², traduisent bien son engagement dans la réalisation de peintures et des tapisseries pour lesquelles il envoyait beaucoup d'indications, surtout sur les thèmes des batailles de la Guerre de *Restauração* (dans lesquelles il devait lui-même figurer) mais aussi à propos des scènes classiques.

Dans une lettre datée du 8 août 1672, le comte s'attachait à définir de façon très précise ce qu'il désirait et donnait pour cela des instructions à Duarte Ribeiro de Macedo afin que l'envoyé contacte le meilleur des peintres de la cour de Paris pour la réalisation de deux toiles représentant des batailles (en faisant attention aux plans qu'il envoyait avec cette lettre), avec son portrait au premier plan. Le comte fournissait aussi les mesures (de hauteur et de largeur), avec des fils qu'il joignait à son envoi. Toujours dans la même lettre, Luís de Meneses commandait une tapisserie (de six mètres de haut) ayant comme thème César écrivant les *Commentaires*²³.

Dans des missives successives²⁴ – le comte de Ericeira continuait de fournir des indications (parfois très détaillées) pour la réalisation des tableaux qui devaient représenter les batailles de la Guerre de *Restauração* et aussi de la tapisserie de César, dont il s'est occupé de la légende qu'elle devait comporter et surtout des couleurs, qui devaient être plus pâles que celles que Duarte Ribeiro de Macedo avait envoyées comme exemple, pour être davantage en accord avec les autres tapisseries qu'il possédait, d'après les cartons de Raphaël²⁵.

La destruction du palais de Lisbonne des comtes de Ericeira, provoquée par le tremblement de terre de 1755, nous laisse seulement la possibilité d'imaginer ces tapisseries, qui furent très probablement réalisées dans les manufactures des Gobelins ou dans celles de Beauvais, réorganisées par l'action réformiste de Colbert et alors sous la direction artistique de Charles Le Brun. Ce fait, associé au grand prestige de la manufacture des Gobelins et à la mention de l'existence dans le palais des comtes de Ericeira à Lisbonne des œuvres de ce peintre français, explique que Le Brun soit très souvent considéré comme l'auteur des cartons des tapisseries commandées par le comte par l'intermédiaire de Duarte Ribeiro de Macedo. Mais, en fait, aucune référence précise liée à cette éventuelle commande n'a pu être trouvée dans les manuscrits conservés qui ont pu être localisés. Il est plus probable que ces tapisseries aient été réalisées à Beauvais, manufacture plus orientée vers la satisfaction de commandes de particuliers et donc ainsi plus disponible à concrétiser (dans un plus bref délai, selon la volonté du

comte, comme le prouve la correspondance) une pièce de genre de celle décrite par l'aristocrate portugais.

L'envie du comte de Ericeira d'importer des œuvres d'art européennes culmine avec l'acquisition de celle qui est devenue la plus célèbre de ses pièces, commandée par l'intermédiaire de l'évêque ambassadeur Luís de Sousa: la fontaine de Neptune, sculptée à Rome par Ercole Ferrata, suivant un projet du Bernin, et heureusement épargnée par le tremblement de terre de 1755 qui a complètement détruit le palais et son décor, parce qu'elle se trouvait dans les jardins. Cela traduit de façon claire non seulement la formation culturelle internationale de cet aristocrate, mais aussi l'évidente qualité artistique supérieure attribuée aux œuvres d'art réalisées ailleurs, idée qui semble être en vigueur au Portugal dans la seconde moitié du XVII^e siècle. C'est précisément Luís de Meneses qui écrit, dans la lettre déjà citée du 8 août 1672 adressée à Duarte Ribeiro de Macedo, qu'il avait fait peindre deux toiles avec des batailles de la Guerre de *Restauração* par ceux qui peuvent être considérés comme deux des plus importants peintres du baroque portugais (de la seconde moitié du XVII^e siècle) – Bento Coelho da Silveira (actif de 1648 à 1708) et Marcos da Cruz (? - 1683) – et qu'elles n'étaient guère appréciées simplement parce que leurs auteurs étaient des artistes nationaux²⁶. C'est pourquoi Luís de Meneses désirait si fortement acquérir une collection d'art où l'on puisse reconnaître des œuvres étrangères, en particulier françaises et italiennes.

En effet, l'un des aspects qui caractérise la structure socio-culturelle du Portugal post-*Restauração* est certainement cette ouverture vers l'extérieur, qui devient sans aucun doute un élément d'enrichissement mais aussi l'une des causes de la rupture, toujours plus évidente, entre "indigènes" et "étrangers", selon l'expression d'un historien de la culture portugaise²⁷. Mais c'est cette même *Restauração* qui entraîne dans une carrière militaire active un très grand nombre d'aristocrates, ainsi éloignés d'une éducation plus soignée et d'un contact – favorisé par la réalisation de voyages – avec l'Europe. La possibilité de voyager est en effet très rare parmi les nobles portugais de l'époque, pour les raisons politiques et militaires que l'on vient d'énoncer, mais aussi à cause de l'absence d'une préparation culturelle qui aurait induit un intérêt pour ce genre d'expérience.

Toutes ces circonstances contribuent à expliquer que l'on peut très difficilement parler de vrai collectionnisme et/ou de collectionneurs d'art au Portugal pendant la seconde moitié du XVII^e siècle, à l'inverse de ce qui se produit en Italie ou en France²⁸. Il serait plus convenable et plus correct de parler d'acquisitions et d'acquéreurs (plus ou moins illustres, détenteurs d'un goût plus ou moins élevé) d'œuvres d'art. On peut en effet reconnaître une envie et une possibilité d'acquérir des œuvres et

des objets d'art nationaux et étrangers – toujours associés à une idée de prestige, en particulier pour les objets italiens et français – mais on peut très difficilement identifier un fil conducteur d'une collection, un corpus de critères orientant la constitution de cette collection ou une quelconque stratégie pour les commandes.

JOÃO DE MASCARENHAS: HOMME DE GUERRE ET HOMME DE CULTURE

João de Mascarenhas naît à Lisbonne le 18 juillet 1633 et y meurt le 16 septembre 1681 (fig. 1). Il était le deuxième héritier mâle des premiers comtes de Torre, Fernando de Mascarenhas (décédé en 1651) et Maria de Noronha (de la maison des comtes de Sarzedas) et il hérita de la maison et des titres de son père suite à l'assassinat de son frère aîné Manuel, survenu en février 1649²⁹.

Bien qu'il eût un parcours en tous points semblable à plusieurs aristocrates portugais de sa génération, occupés par la guerre ou par la diplomatie à la suite de la *Restauração* de 1640, on aurait tort de considérer João de Mascarenhas comme un simple noble militaire. Au contraire, c'était plutôt un homme cultivé dont la carrière militaire devint une partie essentielle de son *cursus honorum*, développé dans le contexte politique de l'après *Restauração*. Nous devons alors confronter, pour bien comprendre la personnalité du 1^{er} marquis de Fronteira, les mots du chroniqueur António Caetano de Sousa, auteur de la monumentale *História Genealógica*

1. João de Mascarenhas, 1^{er} marquis de Fronteira, XVII^e siècle, relief en stuc, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica, salle des Batailles.



da Casa Real Portuguesa, aux yeux duquel le marquis était "valeur, fier, magnifique"³⁰ et ceux de son contemporain et ami, le français Alexis Collotes de Jantillet, qui le considérait comme un "homme très érudit"³¹.

Appelé à l'action politique et militaire (il est lui aussi *Vedor da Fazenda* et membre des conseils d'État et de la Guerre) mais pas à la diplomatie, João de Mascarenhas ne voyage pas hors du territoire national. Cependant, ses intérêts culturels n'ont pas les mêmes frontières. Il se révèle être l'un de ces aristocrates portugais avides de contacts avec l'art et la culture européenne de son temps. Cet intérêt se traduit précisément par son engagement à l'Académie des Généreux (*Academia dos Generosos*) – association qui rassemblait des intellectuels et des nobles –, ou par les rapports très cordiaux qu'il entretenait avec Cosimo de Medici, qu'il eut l'occasion de connaître pendant le voyage du prince florentin au Portugal (1669)³² et avec lequel il resta ensuite en correspondance.

Deux œuvres de caractère historique furent aussi attribuées au marquis de Fronteira: *Relação das Províncias de Portugal, títulos, tribunais e rendas reais* et *Relação das Coutadas e casas de campo dos Reis de Portugal*. Plus récemment on a pu aussi identifier dans les archives de la maison de Fronteira, conservées aux Archives Nationales (*Arquivo Nacional da Torre do Tombo*) quelques sonnets écrits par João de Mascarenhas³³.

Parmi les préoccupations culturelles du 1^{er} marquis de Fronteira on peut encore reconnaître l'acquisition d'œuvres et d'objets d'art mais aussi de livres, pour laquelle il compte sûrement sur les services des agents portugais à Rome et de l'envoyé de la Couronne portugaise auprès de la cour de Paris, Duarte Ribeiro de Macedo.

LE PALAIS DE SÃO DOMINGOS DE BENFICA ET L'ACQUISITION D'ŒUVRES D'ART ITALIENNES ET FRANÇAISES

La construction du palais des marquis de Fronteira à São Domingos de Benfica fut une entreprise personnelle de João de Mascarenhas, traditionnellement associée à la commémoration de l'attribution de son titre de marquis, le 7 janvier 1670, en récompense de hauts faits militaires du 2^e comte de Torre accomplis lors des batailles de la Guerre de *Restauração* (fig. 2). Toutefois, la période comprise entre les années 1670 et 1678 (date de la rédaction de la description de la propriété par Alexis Collotes de Jantillet)³⁴, normalement acceptée comme celle de la construction de cette deuxième résidence des Mascarenhas doit être relativisée: on a, d'une part, mention de bâtiments préexistants, parmi lesquels une chapelle, dont aurait subsisté une inscription vraisemblablement datée de 1584 (*Dicatum charitati coeli/Januae MDLXXXIII*) et, d'autre part, le texte du journal de voyage



2. Salle des Batailles (vue partielle), Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

de Cosimo de Medici, mentionnant la visite du prince florentin à la propriété au cours de l'année 1669, qui fait référence à son état inachevé, laissant donc supposer la présence d'un bâtiment et de travaux encore en cours³⁵. Devant ces faits il nous semble plus correct de parler d'une importante intervention du 1^{er} marquis de Fronteira dans un domaine qui comptait déjà des édifications. Ce que l'on considère aujourd'hui comme la partie primordiale du palais et la conception des jardins ne peuvent être liées qu'à cette intervention de João de Mascarenhas, qui désirait pour son épanouissement une villa semblable aux villas italiennes, comme le montre bien le caractère érudit du programme architectural. En effet, autant le palais que les jardins traduisent sa personnalité, ses aspirations culturelles et son expérience de vie, outre l'affirmation de la lignée de sa famille en association à la maison royale portugaise, et l'importance des idéaux politiques au service desquels il avait consacré sa vie (fig. 3). En ce qui concerne ce dernier

3. Les jardins (vue partielle) et façade du palais côté jardin depuis la galerie des Rois, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.





4. Façade du palais côté jardin, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

aspect, il suffit de mentionner, à titre d'exemple (parmi d'autres possibles), le choix des panneaux en céramique *azulejos* figurant les batailles de la Guerre de *Restauração* comme partie fondamentale de la décoration d'une des salles d'apparat du palais ou le programme iconographique des chevaliers (titulaires des maisons originaires du tronc commun des Mascarenhas) qui "supportent" la galerie des bustes des souverains du Portugal, dans les jardins.

Il est également incontestable que le palais de São Domingos de Benfica fut une initiative personnelle de João de Mascarenhas, qui l'a conçu comme un refuge, un espace privé, une fois finies les campagnes militaires – les fonctions de représentation étant de préférence



5. Plan actuel de la propriété du palais Fronteira, São Domingos de Benfica (Lisbonne).

réservées à la résidence de Lisbonne³⁶. La propriété de São Domingos de Benfica devait être un espace de divertissement et de repos, associé à des activités comme la chasse mais aussi la lecture, la contemplation de la nature, ce dont témoigne l'importance attribuée aux jardins³⁷ (fig. 4).

Ce fut pour cette maison de campagne que le 1^{er} marquis de Fronteira acheta de nombreuses œuvres d'art nationales et étrangères. On s'occupera ci-après des œuvres et objets d'art italiens et français qui survécurent aux circonstances de l'histoire et de toutes celles pour lesquelles nous possédons des informations documentées (fig. 5).

Les divinités et les nymphes de Pierre Mignard

Dans les jardins de la résidence de campagne du marquis de Fronteira on peut encore aujourd'hui admirer un ensemble de sculptures françaises, certainement l'un des plus importants, voire le plus important, parmi les importations de sculpture non italienne du XVII^e siècle au Portugal. Il s'agit de sept (initialement huit) statues de marbre blanc disposées sur la balustrade qui délimite la terrasse et l'escalier d'accès à la galerie des Rois, où se trouvent les bustes des souverains portugais.

L'absence de légendes, l'état de conservation des pièces et la conviction que l'ensemble n'est plus au complet, nous empêchent de bien identifier les personnages représentés, et nous permettent seulement de parler d'une thématique classique en général. Nous pouvons reconnaître des nymphes (partiellement identifiées) et des divinités dans cet ensemble qui possède de claires affinités au niveau de la composition et de la plasticité permettant de les attribuer au sculpteur français Pierre Mignard (1640-1725), dont la signature est présente sur la base d'une seule des statues: *PETRVS MINARI FRAN FECIT*.

On a beau reconnaître des ressemblances tant au niveau de la composition que du point de vue de la plasticité, le profil des bases est différent, dénonçant peut-être un essai d'adaptation à la balustrade sur laquelle se trouvent les statues. En effet, cette adaptation difficile, ainsi que le travail très sommaire des faces postérieures des statues (parce qu'elles ne devaient pas être vues), portent à croire qu'elles n'ont pas été conçues pour un tel emplacement.

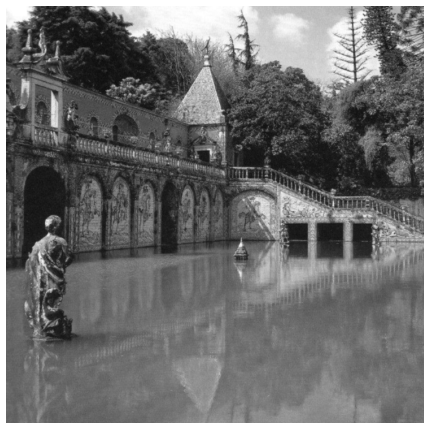
Au centre de la balustrade, il y a une fenêtre qui encadre une figure de l'Occasion (en plomb), à côté de laquelle sont disposées les statues de Mignard, dont l'état de conservation nous empêche de mieux les identifier³⁸ (fig. 6). Jusqu'à présent nous n'avons pas réussi à trouver des éléments capables de nous révéler de façon claire et concrète les conditions de commande de ces statues. Mais des hypothèses quant au contexte dans lequel cette



6. Lac des Chevaliers et galerie des Rois, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

commande a eu lieu sont possibles.

La plus simple à envisager serait celle d'un voyage de Pierre Mignard au Portugal, mais nous n'avons aucune information sur un tel événement, c'est pourquoi la commande à partir de Lisbonne et effectuée à Paris devient l'hypothèse la plus vraisemblable. Les sources chronologiquement les plus proches des dates que nous croyons être celles de la commande des statues de Mignard – les années 1670 – sont au nombre de trois: le journal du voyage de Cosimo de Medici en 1669, un inventaire des biens réalisé immédiatement après le décès de la 1^{ère} marquise (Madalena de Castro) en 1673 et la description de la propriété par Alexis Collotes de Jantillet lors de sa visite en 1678. De ces trois textes, deux seulement font référence aux statues de Pierre Mignard: l'inventaire de 1673 d'une part, qui mentionne sur la



7. Lac des Chevaliers et galerie des Rois (vue partielle), Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

balustrade douze grandes figures de jaspe ("doze figuras grandes de jaspe")³⁹ et nous permet ainsi de confirmer que l'ensemble n'est pas au complet (fig. 7); la description du palais et des jardins d'autre part, faite par Alexis Collotes de Jantillet, dans son œuvre *Horoe Subsecivae*, et datée du mois d'avril 1768 où il fait mention, avec peu de précisions, de statues (figures de nymphes), disposées sur la balustrade en alternance avec des vases de fleurs⁴⁰ (fig. 8-9).

Malheureusement, aucun de ces textes n'est en mesure de nous fournir des informations sur la commande des statues françaises pour les jardins du palais du marquis de Fronteira à São Domingos de Benfica. Pourtant, compte tenu des dates des sources et la connaissance que nous avons des contacts existants entre João de Mascarenhas et Duarte Ribeiro de Macedo, confirmés par la correspondance échangée, il devient très probable que le diplomate portugais ait été l'intermédiaire du marquis pour cette entreprise.

Nous savons de façon certaine que l'envoyé portugais auprès de la cour de Paris avait accompli ce genre



8. Pierre Mignard, statue de la balustrade de la galerie des Rois, c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

9. Pierre Mignard, statue de la balustrade de la galerie des Rois (détail de la signature du sculpteur), c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.



de service pour le comte de Ericeira, Luís de Meneses, quand cet aristocrate avait voulu acquérir des peintures et des tapisseries pour son palais de Lisbonne, comme nous avons eu l'occasion de le constater.

Nous savons aussi que le 1^{er} marquis de Fronteira a passé de nombreuses commandes par l'intermédiaire de Duarte Ribeiro de Macedo, comme nous pouvons le voir dans la correspondance. En effet, de nombreuses lettres nous révèlent la façon dont le marquis sollicitait l'intervention de l'envoyé portugais pour l'acquisition d'objets, acquisitions sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir. En outre une lettre du marquis à Duarte Ribeiro de Macedo, datée du 29 janvier 1674, fait état de façon générale à "ses commandes", qui devaient arriver à tout moment ⁴¹.

Les statues de Giovanni Lazzoni

Dans le bassin, appelé Lac des Chevaliers des jardins du palais Fronteira, il existe quatre statues en marbre blanc, lesquelles avaient été jusqu'à présent, étudiées en relation avec les sculptures de Pierre Mignard qui sont situées dans la partie supérieure de l'ensemble constitué par le bassin et la galerie des Rois.

En ce qui concerne la datation des statues du bassin, en prenant pour référence les statues françaises et aussi la chronologie de l'activité de celui que l'on considère comme l'auteur d'au moins deux de ces pièces, nous pensons que les années 1670 sont les plus plausibles. Les sources à considérer sont encore les trois textes déjà mentionnés: le journal du voyage de Cosimo de Medici daté de 1669, l'inventaire réalisé en 1673 (suite au décès de la 1^{ère} marquise de Fronteira) et la description d'Alexis Collotes de Jantillet, qui a visité la propriété en avril 1678. De ces trois textes, seul le dernier mentionne les statues

du Lac des Chevaliers. Collotes de Jantillet écrit dans son ouvrage *Horae Subsecivae*: "[...] aux quatre coins du bassin quatre statues lancent de l'eau en [l']air qui tombe après dans le lac avec un éclat pas désagréable [...]" ⁴².

Que seul le texte de 1678 fasse référence aux quatre statues du bassin peut signifier qu'elles n'étaient pas là en 1669 (quand le jardin était encore évidemment inachevé), ni en 1673, quand est élaboré l'inventaire après décès de la marquise Madalena. Cette hypothèse peut être aussi soutenue par le fait que le manuscrit de 1673 est très détaillé (comme doit l'être un inventaire) et qu'il mentionne clairement les autres statues, les françaises, qui se trouvaient déjà sur la balustrade de la terrasse de la galerie des Rois.

Les quatre statues, toutes à peu près de la même grandeur, en ronde bosse, ont été sculptées en marbre blanc (très probablement de Carrare, de qualité moyenne) et présentent une finition pouvant correspondre à celle d'œuvres destinées à demeurer à l'extérieur. Les figures représentées sont (de gauche à droite et du sud vers le nord), et en suivant les légendes inscrites sur les bases: DIRCE (Dircé), ARETUSA (Aréthuse), [P]ALEMON (Palémon) et GALATEA (Galatée), toutes des divinités classiques liées à l'eau (fig. 10).

Du point de vue plastique, les quatre statues ne peuvent pas être considérées comme un ensemble mais elles présentent des affinités par paires. On peut en effet reconnaître la marque de deux sculpteurs: l'un des deux se serait chargé de la réalisation des statues de Dircé et Aréthuse (fig. 11-12), tandis qu'un autre aurait sculpté Palémon et Galatée. L'observation minutieuse – pendant une intervention de conservation qui a vidé le bassin – nous a permis d'identifier à la base de la statue de Dircé, qui était normalement dans l'eau, une inscription incomplète, que l'on a présumé être la signature du sculpteur: GIO/AZZONI/F. Nous pensons que l'inscription correspond à GIOVANNI LAZZONI FECIT, rendant très probable l'hypothèse selon laquelle l'auteur de cette statue – et aussi de la statue d'Aréthuse, si l'on se réfère aux affinités constatées entre les deux œuvres – soit Giovanni Lazzoni, sculpteur actif à Rome au XVII^e siècle.

On connaît encore assez peu de chose sur Giovanni Lazzoni, auquel fait référence seulement la bibliographie généralement consacrée à la production de sculpture du *Seicento* romain, en mentionnant quelques œuvres qui lui sont attribuées. Si ses origines géographiques sont connues, on ne peut pas avoir de certitudes en ce qui concerne le contexte stylistique de sa formation. On peut seulement affirmer qu'il s'agit d'un artiste de Carrare, né au sein d'une famille de sculpteurs, dont l'activité est connue dans des villes comme Modène, Lucques et même Rome, à partir de la moitié du XVII^e siècle.

Le fait que Giovanni Lazzoni appartienne à une

10. Aréthuse et Galatée, c. 1670, Lac des Chevaliers, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfca.





11. Giovanni Lazzoni, statues d'Aréthuse et Dircé, c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

famille de sculpteurs a conduit à des confusions avec un ancêtre homonyme mal identifié – probablement de la génération précédente, son père ou son oncle –, mais nous permet aussi de comprendre comment il s'inscrit dans cette lignée d'artistes avec deux de ses fils, Andrea et Tommaso.

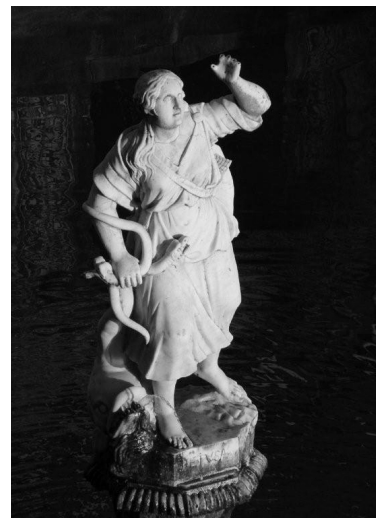
Giovanni Lazzoni, très certainement le sculpteur d'une, voire de deux, des quatre statues qui peuvent être observées dans le Lac des Chevaliers des jardins du palais des marquis de Fronteira, est aussi l'auteur de plusieurs sculptures (en marbre, en stuc, en relief ou en ronde bosse) à Modène, à Sassuolo, à Lucques et à Rome, plus précisément, dans la basilique du Latran où est conservé un relief figurant la Résurrection du Christ (vers 1649) sur le mur droit de la nef centrale, au-dessus de la niche abritant la statue de l'apôtre saint Jude Thaddée. L'œuvre fait partie d'un ensemble de reliefs, avec des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, réalisés dans le contexte d'une rénovation décorative de la basilique de Saint-Jean-de-Latran pour l'Année Sainte de 1650 – voulue par Innocent X et réalisée sous la direction de l'architecte Francesco Borromini – traditionnellement attribués à Alessandro Algardi. Cette campagne de rénovation de la basilique du Latran a lieu à partir de 1646, coordonnée par Virgilio Spada qui, dans une lettre adressée à Cesare Rasponi (auteur d'une description de la basilique) datée du 7 octobre 1656, a écrit: "Il Cav.re Algardi non vi lavorò, ma sibene i migliori giovani che fossero a Roma, come si è fatto al presente nella chiesa del Popolo"⁴³. Parmi les documents relatifs au paiement des reliefs – qui devaient être des modèles en stuc à la même échelle que l'œuvre définitive en marbre, qui ne fut toutefois jamais réalisée – on peut mieux identifier les "jeunes" mentionnés par Virgilio Spada et parmi ceux-ci reconnaître Giovanni Lazzoni.

L'église du Gesù possède une autre œuvre de

Lazzoni, une statue allégorique de la Prudence, sculptée vers 1657, pour la chapelle Cerri ou de la Nativité, faisant partie d'un ensemble de quatre représentations allégoriques des vertus. En 1674, dans la première édition de son *Studio di Pittura, Scultura e Architettura nelle Chiese di Roma*, Filippo Titi écrivait à propos de ces sculptures de la chapelle Cerri: "Le Statue, che sono nella Cappella de' Sig. Cerri, quella, che rappresenta la Giustizia è di Cosimo Fancelli, l'altra che è la Fortezza la scolpì Giacomo Antonio suo fratello, e le due che restano Domenico Guidi, e Gio: Lanzone Scultori tutti di molto credito"⁴⁴.

On trouve enfin une autre œuvre de Giovanni Lazzoni conservée dans la ville pontificale, dans les collections de la Galerie Doria Pamphili: il s'agit d'un portrait de Olimpia Aldobrandini Pamphili, signé et daté de 1680⁴⁵. Nous ne savons pas si la pièce a été réalisée par Lazzoni à Rome ou ailleurs puisqu'il est possible que le sculpteur de Carrare ait déjà quitté Rome au début des années 1680. Ce buste d'Olimpia Aldobrandini a pourtant la particularité de présenter, tout comme la statue de Dircé du Lac des Chevaliers du palais Fronteira, la signature du sculpteur. Sur la face postérieure du buste de la Galerie Doria Pamphili on peut en effet observer l'inscription faite avec des caractères très semblables à ceux existant sur la base de la statue de Dircé: GIO. LAZONI/DI CARRARA/A. MDCLXXX. La référence aux origines géographiques de l'artiste peut nous permettre de considérer que Lazzoni n'était pas à Rome ou, encore plus certainement, n'était pas à Carrare au moment où il a sculpté ce buste, étant donné son besoin de laisser sur la pierre une référence claire à sa ville natale.

L'observation et l'analyse de toutes ces œuvres permettent de considérer Giovanni Lazzoni comme un sculpteur qui a développé son activité surtout dans des villes moins importantes, comme Modène et Lucques,

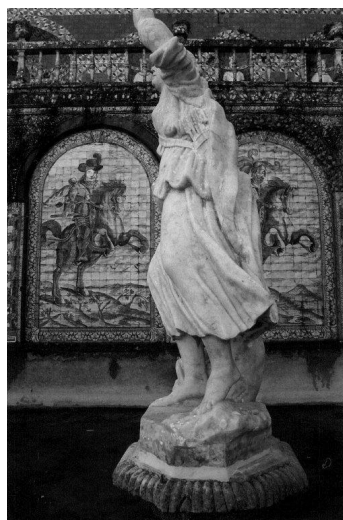


12. Giovanni Lazzoni, statue d'Aréthuse, c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

et qui a vécu une période romaine (certainement destinée au perfectionnement de sa formation artistique) qui ne lui a permis de conquérir qu'une place de deuxième plan dans le contexte du *Seicento* romain, malgré la qualité de quelques-unes de ses œuvres. Que ce soit par les caractéristiques des œuvres connues, ou par les circonstances de la commande et de la réalisation du relief pour la basilique de Saint-Jean-de-Latran, Giovanni Lazzoni semble s'intégrer dans ce que l'on peut considérer comme l'ambiance algardienne du *Seicento* romain. Les deux statues figurant Dircé et Aréthuse démontrent elles aussi ces options stylistiques algardiennes, dont la gestualité ou la draperie ne sont pas excessivement agitées (comme on le reconnaît facilement dans les œuvres des sculpteurs actifs du cercle du Bernin) et sont de bons exemples (fig. 13-14). Cela ne signifie pas que ces statues ne soient pas profondément baroques. Elles présentent des caractéristiques du point de vue de la composition et de la plasticité qui n'autorisent aucun doute, comme le souci de la représentation du mouvement. Quant aux deux autres statues (Palémon et Galatée) elles semblent être d'une autre "main" que celle de Lazzoni, bien que leur origine dans le cercle algardien développé au sein du *Seicento* romain nous semble plausible. Son auteur a probablement été un de ces jeunes sculpteurs qui ont participé à la concrétisation des reliefs pour la basilique de Saint-Jean-de-Latran et parmi lesquels on reconnaît nommément Giovanni Battista Morelli, lequel a travaillé pour la cour voisine espagnole (il a voyagé en Espagne en 1659).

Les autres objets

La correspondance déjà mentionnée, entre João de Mascarenhas et Duarte Ribeiro de Macedo – envoyé du Portugal près de la cour de Paris –, est particulièrement intéressante en ce qui concerne le désir du 1^{er} marquis de Fronteira de s'entourer d'objets d'art et de livres français et apparaît ainsi comme la plus importante source pour la reconstitution d'un panorama de pièces depuis disparues. En effet, les pièces en question, par leur caractère mobile et aussi par leur fonctionnalité qui déterminait leur utilisation presque quotidienne, ne restaient pas toujours à la même place et accompagnaient leur propriétaire. Ce caractère mobile explique, par exemple, qu'elles pouvaient se trouver au palais de Lisbonne lors du tremblement de terre de 1755 et qu'elles furent ainsi perdues dans la terrible destruction qu'il provoqua. La lettre, déjà citée, adressée à Duarte Ribeiro de Macedo, et écrite par le marquis le 29 janvier 1674, contient une demande concrète d'acquisition d'un livre d'Heures avec des gravures de l'officine parisienne de Pierre Francheur, de tous les livres de l'ingénieur militaire français Antoine de Ville qu'il réussirait à trouver (pour le fils du marquis, Fernando, futur 2^e marquis de Fronteira) écrits en français

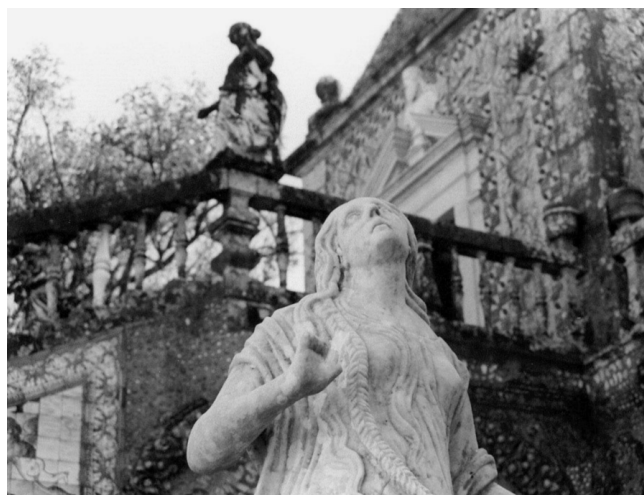


13. Giovanni Lazzoni, statue d'Aréthuse, c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.

ou en latin⁴⁶. Dans une autre missive, datée du 26 février de cette même année, on trouve une nouvelle référence à des commandes, cette fois des tabatières. Et dans un souci de clareté, João de Mascarenhas se perd en des considérations de caractère technique à propos de leur réalisation: il se préoccupe de la forme de coquille des ressorts, de la hauteur des tabatières, etc...⁴⁷. D'autres commandes, parmi de nombreuses affaires politiques, continuent d'être mentionnées – en regrettant leur retard – dans une lettre du 15 juillet 1575: le marquis de Fronteira souhaite notamment qu'avec l'arrivée à Lisbonne de la Duchesse de Cadaval⁴⁸ la livraison des objets qu'il désirait tant puisse se faire⁴⁹.

Enfin, des missives écrites à partir de Lisbonne entre les mois d'avril et de juin 1676, font mention de l'acquisition d'un bijou et de plusieurs montres pour le 1^{er} marquis de Fronteira. Le 4 mai, João de Mascarenhas

14. Giovanni Lanzoni, statue de Dircé (détail de la partie supérieure), c. 1670, Lisbonne, palais Fronteira, São Domingos de Benfica.



se félicitait de l'arrivée des montres en question, bien qu'il les ait trouvées un peu grandes et avec un peu moins de pierres précieuses que ce à quoi il s'attendait⁵⁰. Il s'agissait sûrement de montres de poche ou d'applications⁵¹, dans la mesure où les mots du marquis semblaient se référer à une décoration avec des pierres précieuses, plus riche et plus coûteuse. Mais, à partir de 1650, c'est plutôt la décoration d'émaux qui est au goût du jour car elle rendait possible la figuration, permettant la réalisation de pièces de qualité artistique significative, grâce au recours à des gravures ou même, à des peintures d'artistes comme Simon Vouet, Rubens, etc. Moins d'un mois plus tard, c'est pour un bijou avec des diamants que le marquis donne plusieurs instructions, bien qu'il fasse confiance au bon goût de Duarte Ribeiro de Macedo⁵².

CONCLUSION

Dans ce bref texte, nous croyons avoir réussi tout d'abord à développer un essai de caractérisation du goût de l'aristocratie portugaise de la seconde moitié du XVII^e siècle et des circonstances spécifiques qui ont conditionné la formation de ce goût. En prenant pour exemple la figure du 1^{er} marquis de Fronteira, João de Mascarenhas – un personnage à la fois paradigmatique et unique dans ce contexte du Portugal de l'après *Restauração* –, nous avons ensuite cherché à réaliser une reconstitution de ses acquisitions d'œuvres d'art italiennes et françaises, d'après les pièces encore existantes et les manuscrits que nous avons réussi à retrouver dans les archives.

Nous croyons enfin avoir mis en évidence la forte demande et la présence au Portugal, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, de nombreuses œuvres d'art et de livres français, même si la provenance privilégiée pour l'importation de ce genre de pièces restait l'Italie.

En effet, depuis quelques années, l'historiographie de l'art national, reconnaît et produit des études consacrées aux œuvres d'art italiennes existantes au Portugal, importées surtout à partir de la Renaissance et en nombre croissant pendant les périodes maniériste et baroque. Cependant, les pièces originaires d'autres contextes

(comme la France) n'ont pas bénéficié d'une pareille attention, non seulement à cause d'un prestige moins évident (qui justifiait l'importation en nombre significatif) parmi les potentiels acquéreurs, mais surtout à cause de l'absence d'études capables d'entreprendre l'inventaire et l'analyse systématique des œuvres d'art françaises du XVII^e siècle au Portugal. Nous croyons toutefois que cette approche nous permet d'identifier non seulement le souhait, mais aussi la capacité à acquérir ces œuvres chez plusieurs membres de l'aristocratie portugaise de la seconde moitié du XVII^e siècle.

L'arrivée au Portugal, en 1666, de la reine Marie Françoise Isabelle de Savoie Nemours, suivie des duchesses de Cadaval, les princesses Marie Angélique Henriette de Lorraine (en 1671) et Marguerite Armande de Lorraine (en 1675)⁵³, et les nouveautés que ces dames apportaient avec elles et leur entourage, eurent des conséquences évidentes au niveau de l'actualisation du goût et augmentèrent l'engouement pour l'art et la culture française. Le terrain devenait ainsi plus fertile pour l'acquisition de pièces originaires du pays d'où provenaient ces dames, surtout dans le milieu de la cour, de la plus haute aristocratie et parmi les hauts fonctionnaires de l'État qui la fréquentaient.

L'influence de la présence de ces œuvres d'art et de ces livres français se fait sentir de façon directe – bien que pas toujours immédiatement reconnaissable – sur la peinture et la sculpture portugaises mais aussi sur l'architecture – à travers la circulation des gravures contenues dans les livres si convoités – et, surtout, dans le plus vaste univers des arts décoratifs. En effet, les motifs décoratifs et les ornements conçus par un artiste comme Jean Bérain (1637-1711), qui arrivaient au Portugal sur la bordure d'une tapisserie, ou à travers une gravure de Jean Le Pautre (1618-1682), sont vite réinventés et réinterprétés par les artistes portugais dans les encadrements des panneaux d'*azulejos* qui recouvrent magnifiquement les intérieurs des églises et des palais ou dans les retables en bois sculpté et doré qui illuminent et rendent uniques les intérieurs des temples plus emblématiques du baroque portugais. Mais il s'agirait là d'un autre thème d'étude.

Notes

Je tiens à remercier Anne-Lise Desmas pour la patience et la soigneuse lecture de ce texte.

Abréviations

B.N.P. = Biblioteca Nacional de Portugal (Lisbonne)

A.N.T.T. = Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisbonne)

1. Voir notre thèse de doctorat de 1999, publiée en 2004: VALE, 2004, p. 89-91.

2. VALE, 2004, p. 31-40; VALE, 2006, p. 11-15 et SOROMENHO, 2001, p. 15-41.

3. VALE, 2006(a).

4. DELAFORCE, MONTAGU, GOMES, SOROMENHO, 1998, p. 804-811; VALE, 2004 p. 161-178 et VALE, 2005, p. 37-62 et aussi VALE, 2008.

5. PRESTAGE, 1919, p. 6.

6. VALE, 2004, p. 194-195.

7. “No tocante as pinturas, como são pera minha caza, tenho mandado buscar as medidas de algumas partes em que as quero accommodar, e assy do Oratorio para as Laminas de pedra, e com ellas auisarey de tudo a Vossa Mercê [...]” (B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 2.669, fol. 216v).

8. COELHO, 1897, p. 11 et COELHO, 1903, p. 42.

9. “[...] dois quadros de fructas, um de uma virgem, e um com um pastor, todos com molduras doiradas [...]” (cité par COELHO, 1903, p. 43).

10. “[...] uma relação dos pintores de mais nome em Roma, e do que lhe pediam pelos quadros que elle desejava” (cité par COELHO, 1903, p. 43).

11. COELHO, 1903, p. 43.

12. “[...] tenho mandado buscar as medidas de algumas partes de sua casa, e assy do Oratorio para as Laminas de pedra, e com ellas auisarey de tudo a Vossa Mercê [...]” (B.N.P., Secção de Reservados, Fundo Geral, Cod. 2.669, fol. 216v).

13. Publié par COELHO, 1903, p. 44.

14. “A informaçam que Vossa Excellencia manda tome, por ver o que podem custar meys corpos e inteiros de figuras de jaspes e marmores, he dificultosa achar-se ao certo, mas a que me deram alguns officiais e Fernando Brandão he que os corpos e meys de figuras antigas tem excessivo preço; os modernos muito menos; porque custam os meys corpos vinte cinco, e trinta, e quarenta escudos, conforme a feitura, e os inteiros dobrado disto; Fernando Brandão anda agora com este encargo, porque o Cardeal Panfilio lhe pediu buscase algumas imagens antigas e modernas, com que pudese ornar certo jardim seu e a galaria, e me deu esta informasam, dizendo mais que elle se atrevia a buscar para Vossa Excellencia

vinte figuras entre corpos e meys de boa traça e mam; e por mayor se conformou com o preço assima de cada hum” (COELHO, 1897, p. 44). Le jardin et la galerie du “cardinal Panfilio” – certainement Camillo Pamphili, cardinal *nipote* du pape Innocent X (Giovanni Battista Pamphili, 1644-1655) –, auxquels fait référence Pero Mendes de Sampaio, seraient très probablement ceux du Casino del Bel Respiro de la villa Doria Pamphili (proche de la Porta San Pancrazio, à Rome). Sur un projet d’architecture d’Alessandro Algardi et Giovan Francesco Grimaldi (après en avoir refusé un autre de Francesco Borromini) la *villa Nuova* est édifiée entre 1644 et 1652, afin de recevoir et de montrer les collections d’art de la famille, que le cardinal s’occupait d’augmenter, comme l’atteste la lettre de Pero Mendes de Sampaio. Sur la villa des Pamphili voir FIORI, 1995 (1994), p. 35-42 et BAJARD, BENCINI, 1996, p. 173-181.

15. “[...] que se não haviam de ver em Portugal outros parecidos a eles em acabamento; e que eram obra do escultor Alexandre, de quem o conde vira uns dos melhores em casa do Cardeal Mazarino” (COELHO, 1903, p. 45).

16. Pour une biographie plus complète de Luís de Meneses voir VALE, 2004, p. 161-163 et la bibliographie indiquée.

17. Biblioteca da Ajuda (Lisbonne), Ms. 52-VIII-30, n° 21 e Ms. 54-IX-9, n° 172: il s’agit des lettres datées du 19 mars 1683 et du 20 mars 1685, respectivement, adressées par le Secrétaire d’État Manuel Pereira à l’envoyé du Portugal auprès de la cour de Madrid, Mendo de Fóios Pereira.

18. Sur les oeuvres écrites par le comte da Ericeira voir MACHADO, 1752, t. III, p. 118.

19. Nous avons eu l’occasion de publier une partie de la correspondance échangée entre Duarte Ribeiro de Macedo et Luís de Meneses: VALE, 2006(b).

20. Lettre du 13 novembre 1670: (A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 3); nous pensons que le comte da Ericeira fait référence au premier tome de *História de Portugal Restaurado*, finalement publiée en 1679 (MENESES, 1679 et 1698).

21. “Indícios da sua generosa idéa são a magnifica livraria que collocou no seu palacio; o jardim em que se admira a fonte de Neptuno obrada pello insigne Cavalheiro João Baptista Bernini, e as excellentes pinturas dibuxadas por Carlos Lebrun primeiro pintor de Luiz o Grande em que se representam as batalhas onde a sua espada triunfou dos inimigos da Patria” (MACHADO, 1752, t. III, p. 118; voir aussi SABUGOSA, 1915, p. 288; CARVALHO, 1974, p. 5).

22. A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 3-15.

23. “Dizem-me que nessa Corte há os dous melhores pintores de Europa Vossa Mercê por me fazer mercê há-de querer falar com o melhor delles, e encomendar-lhe douz qua-

dros em pano da ocazião do Degebe e sitio de Valença na forma que mostrão as duas plantas incluzas admitindo que elle se há-de acomodar as plantas tomando as vistas na forma que melhor lhe parecer com tanto que fique o meu retrato no primeiro pavimento em figura grande. Os quadros hão-de ser iguais Conforme as medidas que vão com esta. O Cordão he medida da altura, e a fita da largura. Ao Senhor Conde de Schomberg escrevo, e lhe peço que mande chamar o pintor que Vossa Mercê elege, e o encaminhe, e emende os erros que tiverem as plantas, e juntamente que permita que o pintor tire o seu retrato o qual porá no sitio de Valença a peê na bateria na forma em que há-de estar o meu retrato, e na ocazião do Degebe no lugar que parecer mais decorozo porque elle costumaua estar em toda a parte. O meu retrato vay com esta para que se ponha no lugar donde dizem as plantas, Vossa Mercê o deixara ficar juntamente com as medidas porque se sahirnos desta obra como eu espero hei-e mandar fazer os outros quadros que faltam. Juntamente com esta obra necessario de outra que he hum pano de seis de quêda, e de largura da fita negra que se ha se de [sic] pintar nelle Cezar escreuendo em bufete os comentários tirado o rosto pelo que vay pintado no papel, e a cercadura há-de ser na mesma forma que também mostra o papel no alto e baixo, e pela ilhargia não há-de ter maiz que a orla porque he para entremeyo. A medida da largura vay dentro da carta para a dividir das outras Vossa Mercê há-de encomendar ao tapeceiro que o corpo seja grande, vistido à Romana, mas que as cores sejam muito mais abatidas com essas que vão na amostra para dizerem com os panos o mais que for possiuel porque nisto vay tudo [...] O dístico do pano se puder ficar em duas regras para dizer com os outros será melhor, ainda que tenha alguns breves, quando não acomodar-se-há como for possiuel” (A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 4).

24. Datées du 10 et du 13 août et du 1^{er} novembre 1672 et encore du 30 janvier, du 3 avril et du 5 juin 1673 (voir A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 5-10).

25. A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 6, fol. 1.

26. “[...] fizeram-me aqui a batalha do Canal, e o sitio de Euora, e a ocazião em que derrotei o Duque de Ossuna: porem ainda que ficaram bem feitos porque os pintou Bento Coelho, e Marcos da Cruz, como não ual senão a voz, e pluma estrangeiras não conseguem a estimação que eu dezejaua” (A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 7, doc. 4).

27. DIAS, 1953, p. 99.

28. DE BENEDECTIS, 1998 (1991); GOZZANO, 2004; PENTA, 2007 et SCHNAPPER, 2005 (1994), pour

ne mentionner que des titres parus récemment.

29. SOUSA, 1741-1752, t. XII, Partie I, p. 314-315.

30. "Foi o Marquez valeroso, altivo, magnifico [...]" (*ibidem*, p. 315).

31. Cité par NEVES, 1941, p. 15.

32. SANCHEZ RIVERO, MARIUTTI, 1933.

33. NEVES, 1954, p. 69; A.N.T.T., *Casa de Fronteira*, Parte I, n° 28, fol. 139-139v, 198, 216, publié par MESQUITA, 1992, t. I, p. 403-406.

34. Imprimée à Lisbonne l'année suivante: voir JANTILLET, 1679.

35. L'œuvre fondamentale sur l'histoire du palais et son analyse du point de vue architectural est sans doute MESQUITA, 1992.

36. Laquelle a été complètement détruite par le tremblement de terre du 1755, fait qui a déterminé la conversion du palais de Benfica en résidence permanente de la famille depuis la seconde moitié du XVII^e siècle.

37. Sur les jardins du palais voir: CARITA, CARDOSO, 1987 p. 105-111 et surtout CASTELBRANCO, 2008.

38. On peut reconnaître Cabira (?), Thétis, Flore ou Cérés (?), Marsias et Pan; la représentation de l'Occasion correspond à l'emblème n° 121 "In Occasionem" de ALCIATI, 1584, p. 449.

39. Arquivo da Fundação das Casa de Fronteira e Alorna (Lisbonne), *Inventário e partilhas que se fizerão por morte e falecimento da Senhora Donna Magdalena de Castro Marqueza de Fronteira e se fizerão e contenuou com o Senhor Dom João Mascarenhas Marques de Fronteira viuvo que da dita Senhora ficou*, Lisbonne, 2 novembre 1673, publié par MESQUITA, 1992.

40. Publié par NEVES, 1941, p. 19.

41. "[...] o resto das encomendas fico esperando, que poderão chegar cada dia suposto o cuidado com que Vossa Mercê se dispoem a prever-nir-mas" (A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes das Galveias*, Maço 14, doc. 5, cité par VALE, 1997, p. 27; voir VALE, 2004, p. 212).

42. "Nos quatro cantos do lago outras tantas estátuas apoiam-se em balaústres de mármore e lançam para o ar com grande ímpeto água que cai no lago com estrépito não desagradável. Marginam este, dum e doutro lado, grades de mármore sobre as quais vasos cheios de flores e figuras de ninfas estão colocadas em

intervalos iguais" (cité par NEVES, 1941, p. 19).

43. FERRARI, PAPALDO, 1999, p. 141; le dernier payement du relief réalisé par Lazzoni est daté du 12 juin 1649.

44. TITI, 1674, p. 196; on doit toutefois noter que des auteurs postérieurs comme Nicolo Pio et Lione Pascoli, contrarient Titi, en attribuant les statues à Domenico Guidi (voir Pio, c. 1724 [1977] et PASCOLI, 1730).

45. Et non pas 1660 comme il est écrit dans FERRARI, PAPALDO, 1999, p. 491.

46. "O cuidado com que Vossa Mercê mandou procurar as horas he tão actiuo que poderá descobri-las por mais que se difficultem, como Vossa Mercê me dis. E supposto que se facilitara mais o effeito da deligencia mandando as mesmas horas as deixo de remeter por não auer outras que siruão nas suas Taboas, mas so digo a Vossa Mercê que forão impressas em Paris em casa de Pierre Faucheur [...]. E procurara Vossa Mercê que tenham as horas todo o officio de Nossa Senhora e dos defuntos, porque esta não tem mais que Vesporas (?), Nocturno, e meu filho pede a Vossa Mercê lhe mande todas as obras de Antônio de Vile na primeira ocasião que se lhe offerecer em Francez, ou em Latim" (A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes das Galveias*, Maço 14, doc. 5, fol. 1v-2).

47. "[...] agradecendo a Vossa Mercê de nouo o cuidado das minhas encomendas lhe sou também devedor da segurança dellas pedindo-lhe mas remeta quando ache via que seja segura, porque essa será a mais breue, assi como seria a major dilação se se perdessem no caminho. O Mestre das caixas se engana em dizer que se não pode dar na forma das conchas o fecho das moles [*sic*], porque aqui as temos visto em muitas de aço que vem de Millão, mas cada artifice tem seu inuento, E assy não podemos querer que esse obre contra a sua arte seja porem a forma agradauel, e não seja a caixa tão alta como as que Vossa Mercê me remeteo porque as mais baixas são mais airosas sendo melhor que tenham a capacidade na circunferencia, do que na altura [...] e porque não fiquemos em duuida com os Tabaqueiros me mandara Vossa Mercê hum de aço branco" (A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes das Galveias*, Maço 14, doc. 6, fol. 1-1v; cité par VALE, 1997, p. 27).

48. La duchesse de Cadaval était l'aristocrate française Marguerite Armande de Lorraine, fille de Louis de Lorraine, comte d'Armagnac et d'Harcourt.

49. "Com a vinda da Senhora Duqueza do Cadaual espero as minhas encomendas, mais importantes pelo cuidado de Vossa Mercê que pelo seu Valor, bem que o quizerá tão aplicado às letras como às Remeças, porque athe gora inda cá não appareço a de que Vossa Mercê faz menção [...]" (A.N.T.T., *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4, Maço 3, doc. 11; cité par VALE, 1997, p. 27).

50. "Chegarão os relojos pedidos e desejados, e ficão entregues, bem que se querião todos cubertos e coalhos de pedraria e ainda más pequenos se fossem possiuel com que succedendo que Vossa Mercê ache algum que seja nesta forma ainda que não tenha lasso nem remate, ou seja redondo, ou Ouado como seja pequeno, com excesso e bem cuberto de pedraria o comprara Vossa Mercê por minha conta" (A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes das Galveias*, Maço 14, doc. 15, fol. 1v; voir VALE, 1997, p. 27).

51. horloges destinées à être appliquées sur une partie des vêtements, avec un joyaux.

52. "[...] A inteligencia de Vossa Mercê e o seu bom gosto não so faria inteligiuel o desenho da joya, mas o melhoraria em muita parte na sua explicação. Os preços do feitio e do principal não são desperposicionados à fabrica, e valor que se lhe deue, com que não conuenho, que se aforre no tamanho dos diamantes o excesso do custo porque não será a joya com riqueza porposionada, se os diamantes forem de menos representação; tudo isto terá Vossa Mercê ajustado e conceguido com mayor acerto" (A.N.T.T., *Arquivo da Casa dos Condes das Galveias*, Maço 14, doc. 17, fol. 1-1v; cité par VALE, 1997, p. 27). Nous n'avons pas réussi à ce jour à retrouver l'un de ces (petits) objets dans la famille des marquis de Fronteira, ils ont été perdus avec tout ce qui se trouvait au palais de Lisbonne en 1755 ou, s'ils ont survécu, ils ont été vendus, bien que l'on ne possède aucune information à ce sujet.

53. Respectivement la deuxième et la troisième épouse du duc Nuno Álvares Pereira de Melo (1638-1727).

Bibliographie

- ALCIATI, 1584: Andrea Alciati, *Omnia Emblemmata Cum Comentariis Per Claudium Minoeur*, Anvers, Christopher Plantin, 1584.
- BAJARD, BENCINI, 1996: Sophie Bajard, Raffaello Bencini, *Palais et jardins de Rome*, Paris, Terrail, 1996.
- CARITA, CARDOSO, 1987: Hélder Carita et Antonio Homem Cardoso, *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal*, Lisbonne, Édition des Auteurs, 1987.
- CARVALHO, 1974: A. Ayres de Carvalho, “Documentário Artístico do Primeiro Quartel de Setecentos Exarado nas Notas dos Tabeliães de Lisboa”, *Bracara Augusta*, Vol. XXVII, Fasc. 63/75, 1974.
- CASTEL-BRANCO, 2008: Cristina Castel-Branco, *Os Jardins dos Vice-Reis. Fronteira*, Lisbonne, Oceanos, 2008.
- COELHO, 1897: José Ramos Coelho, *Acerca do Primeiro Marquez de Niza*, Lisbonne, Empreza do Occidente, 1897.
- COELHO, 1903: José Ramos Coelho, *O Primeiro Marquez de Niza. Noticias*, Lisbonne, Typ. da Calçada do Cabra, 1903.
- DE BENEDECTIS, 1998 (1991): Cristina de Benedectis, *Per la Storia del Collezionismo Italiano*, (Florence, Ponte alle Grazie, 1991), Milan, Ponte alle Grazie, 1998.
- DELAFORCE, MONTAGU, GOMES, SOROMENHO, 1998: Angela Delaforce, Jennifer Montagu, Paulo Varela Gomes, Miguel Soromenho, “A Fountain by Gian Lorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal”, *The Burlington Magazine*, vol. 140, n° 1.149, décembre 1998.
- DIAS, 1953: José Sebastião da Silva Dias, *Portugal e a Cultura Europeia (Sécs. XVI a XVIII)*, Coimbre, Coimbra Editora, 1953.
- FERRARI, PAPALDO, 1999: Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le Sculture del Seicento a Roma*, Rome, Ugo Bozzi Editore, 1999.
- FIORI, 1995 (1994): Nica Fiori, *Le ville di Roma fuori le mura*, (1994), Rome, Newton Compton Editori, 1995.
- GOMES, 1998: Paulo Varela Gomes, *Obra Crespa e Relevante. Os Interiores das Igrejas Lisboetas na Segunda Metade do Século XVII - alguns problemas*, in Luís de Moura Sobral (éd.), *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do Seu Tempo*, Lisbonne, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.
- GOZZANO, 2004: Natalia Gozzano, *La Quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna. Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Rome, Bulzoni Editore, 2004.
- JANTILLET, 1679: Alexis Collotes de Jantillet, *Horae Subsecivae*, Lisbonne, Officina de Joannis A. Costa, 1679.
- MACHADO, 1752: Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca Lusitana*, Lisbonne, Officina de Ignacio Rodrigues, 1752.
- MENESES, 1679 et 1698: Luís de Meneses, *História de Portugal Restaurado*, Lisbonne, Officina de João Galvão et Officina de Miguel Deslandes, 1679 e 1698.
- MESQUITA, 1992: Marieta Dá Mesquita, *História e Arquitectura. Uma Proposta de Investigação. O Palácio dos Marqueses de Fronteira como Situação Exemplar da Arquitectura Residencial Erudita em Portugal*, thèse de doctorat de la Faculté d’Architecture de l’Université de Lisbonne, soutenue en 1992.
- MONTAGU, 1985: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1985.
- MONTAGU, 1989 Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1989.
- NEVES, 1941: José Cassiano Neves, *Jardim e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisbonne, Edições Gama, 1941.
- NEVES, 1954: José Cassiano Neves, *Jardim e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Lisbonne, Câmara Municipal de Lisboa, 1954.
- PASCOLI, 1730: Lione Pascoli, *Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti Moderni*, Rome, 1730.
- PENTA, 2007: Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola Cardinal San Cesareo (1646-1719). Collezionista e Mecenate di Baciccio*, Rome, Gangemi Editore, 2007.
- PIO, c. 1724 (1977): Nicolo Pio, *Le Vite di Pittori, Scultori et Architetti*, (c. 1724), Robert et Catherine Enggass (éd.), Cité du Vatican, Bibliothèque apostolique Vaticane, 1977.
- PRESTAGE, 1919: Edgar Prestage, *As Duas Embaixadas do 1º Marquês de Nisa a França (1642 a 1646 e 1647 a 1649)*, Coimbre, Imprensa da Universidade, 1919.
- SABUGOSA, 1915: Conde de Sabugosa, *Gente d’Algo*, Lisbonne, Portugal-Brasil Lda., 1915.
- SANCHEZ RIVERO, MARIUTTI, 1933: Angel Sanchez Rivero, Angela Mariutti (éd.), *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal*, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1933.
- SCHNAPPER, 1994 (2005): Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et Collectionneurs dans la France du XVII^e siècle. II. Oeuvres d’Art*, (Paris, 1994), Paris, Flammarion, 2005.
- SOROMENHO, 2001: Miguel Soromenho, “D. Luís de Sousa (1637-1690). O Gosto de um Mecenas”, in Maria Antónia Pinto de Matos, Maria de Sousa, Holstein Campilho (dir.), *Uma família de Coleccionadores. Poder e Cultura. Antiga Coleção Palmela*, Lisbonne, Instituto Português de Museus-Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2001.
- SOUSA, 1745-1752: D. António Caetano de Sousa, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Lisbonne, Regia Officina Sylviana, 1741-1752.
- TITI, 1674: Filippo Titi, *Studio di Pittura, Scoltura e Architettura nelle Chiese di Roma*, Rome, Mancini, 1674.
- VALE, 1997: Teresa Leonor M. Vale, “O Ninfeu de Mignard. Um Conjunto Escultórico Francês nos Jardins”, *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n° 7, septembre 1997.
- VALE, 2004: Teresa Leonor M. Vale, *Escultura Italiana em Portugal no Século XVII*, Lisbonne, Caleidoscópio, 2004.
- VALE, 2005: Teresa Leonor M. Vale, *Escultura Barroca Italiana em Portugal Obras dos Séculos XVII e XVIII em Coleções Públicas e Particulares*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2005.
- VALE, 2006(a): Teresa Leonor M. Vale, *Diário de um Embaixador Português em Roma (1676-1678)*, Lisbonne, Livros Horizonte, 2006.
- VALE, 2006(b): Teresa Leonor M. Vale, “Obras de Arte e Objectos de Cultura Franceses no Barroco Seiscentista Português: Correspondência para Duarte Ribeiro de Macedo em Paris (1668-1676)”, *Brotéria*, vol. 162, n° 5-6, mai-juin 2006.
- VALE, 2008: Teresa Leonor M. Vale, “La Fontana di Nettuno nei Giardini del Palazzo di Lisbona dei Conti di Ericeira, Un’Opera di Gian Lorenzo Bernini e Ercole Ferrata in Portogallo”, in Monica Lupetti, (dir.), *Traduzioni, Imitazioni, Scambi tra Italia e Portogallo nei Secoli*, (actes de colloque: Pise, Scuola Superiore Normale di Pisa, 2004), (*Biblioteca dell’“Archivum Romanicum”, Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia*; 344), Florence, Leo S. Olschki Editore, 2008.